



## **Fra underdog til happy end: Føljetonfortælling og karakterudvikling i SKAM**

Haastrup, Helle Kannik

*Published in:*  
16:9 : Filmtidsskrift

*Publication date:*  
2018

*Citation for published version (APA):*  
Haastrup, H. K. (2018). Fra underdog til happy end: Føljetonfortælling og karakterudvikling i SKAM. 16:9 : *Filmtidsskrift*. <http://www.16-9.dk/2018/05/skam/>

Af **Helle Kannik Haastруп** - maj 13, 2018



I *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015) præsenterer Jason Mittell en teorie som kompleks, med særligt fokus på den serielle fortælling, karakter-analyse og operationel æstetik. 'Complex' forstås i modsætning til den stil-neutrale episodiske tv-fortælling, hvor flade og stereotype karakterer er normen for alle afsnit for at få det fulde udbytte af historien. Komplexiteten består i tv-seriens ændrede balance mellem karakter og handling (Mittell 2015: 3). Komplekse tv-serier prioriterer føljeton-fortællingen og kræver derfor, at man ser alle afsnit. De nye tv-serier fra omkring år 2000 (Nelson 2007, Lotz 2014) har især på kabel-tv og senere via streaming som også bliver kaldt for 'quality tv' (Thompson 1996, Feuer 2007) og dermed forlenet tv-serien med en ny kompleksitet. De mange forskellige udtryk og spænder fra udbyggede tværmediale multi-protagonist-fortællinger som *Game of Thrones* (2011-2019) og *Westworld* (2016-2022) som *Breaking Bad* (2008-2013) og *Homeland* (2011-). Mittell's pointe er, at man skal analysere de nye tv-serier på deres kompleksitet. Seriefortællingen i *SKAM* skiller sig på flere punkter ud fra den amerikanske kabel-tv-serie *Breaking Bad*, men også fordi den har et grundlæggende positivt budskab og handler om tolerancen og afgrænset til et ungdomsunivers med en moralsk entydig happy end (fig. 1).

Figur 1: SKAM – Sæson 4: I forreste række ser vi både Noora og Vilde med kærester, Sana, Chris og Eva i højt humør og bages

Jeffrey Sconce (2004) bruger betegnelserne *ugens monster* og *mytologien*: 'Ugens monster' kender vi fra de forbryderen fanges og så starter fortællingen forfra i det næste afsnit med et nyt dødsfald. Føljetonen er de nødt til at se alle afsnit for at få det fulde udbytte af fortællingen og før man får at vide hvem morderen er. Det som også giver mulighed for at gå i dybden med både karakter og fortællestruktur i det Sconce kalder for den definerer han som en overordnet tematik eller et spørgsmål som karakteriserer serien: fx "Hvem dræbte Laila?" "Hvem vinder retten til at sidde på jerntronen?" i *Game of Thrones*. *SKAM* handler om identitet og stiller i sin eksistentielle spørgsmål: "Hvem er jeg?" og det gælder for hele serien og for hver af de fire protagonister i de karakterernes sociale liv med andre gymnasieunge opnår serien også en intimitet, der skabes en *storyworld* forældrene glimrer ved deres fravær, fordi de stort set ikke spiller en rolle i de tre første sæsoner. Konsekvensen betyder at serien prioriterer analysen af 'følelsernes skole' og hvordan identitet forhandles og skabes, jævnaldrende. Det pubertære opgør tages altså i forhold til fællesskabet og ikke med forældregenerationen om opvask, oprydning, alkohol-indtag og hjemkomsttider (til en vis grad bliver dette mønster dog brudt i sæson 4 hinanden i vennekredsen, når der skal findes løsninger på problemer som involverer emner som ensomhed, psykisk sygdom og hævnporno, religion og seksualitet. Storyworld i *SKAM* etablerer et fra fiktionen genkendeligt i traditionelle setting for 'highschool'-serier: Handlingen foregår på skolen, i klasseværelset og ved deres teenageværelset, til fester, på caféer. Og ved at ekskludere forældre-relationen skabes et intensiveret fokus på fælles konflikter (fig. 2).

Figur 2: Pigerne har overblikket: Sana, Eva, Chris, Vilde og Noora ved pigebordet på skolen (SKAM NRK).

*SKAM* er opdelt i fire sæsoner med hvert sit overordnede tema som præsenteres i den mytologi-supplerende sæsonens fortælling. Den første sæson indledes med en montage som demonstrerer modsætningen mellem overfor en på lydsiden reflekteret stemme som karakteriserer globaliseringens udfordringer for verden under det er Eva's (protagonist i sæson 1) kæreste Jonas der læser op af sin stil. Refleksionen over samfundets problemstillinger og skoleopgave. Samtidig er det ikke Eva, men hendes kæreste som introducerer 'hendes' sæson. Tematisering og gennemslagskraft initieres allerede her i første sekvens. Intro-sekvensen i sæson 2 består ligeledes af en seksuelt udfordrende poseringer vekslende med optagelser af et moderne cityscape med skyskrabere – en introduceres her. Ligesom i den første montage er det ikke karakterer fra serien som optræder i disse montager. Nooras oplevelse med at Niko (kæresten Williams's bror) som uden at spørge har taget fotos af hende i serien og derefter truer han hende med at dele fotografiet med andre. I sæson 3 og 4 er der ikke tale om en særsituation i montage der indenfor diegesen antyder et tema. I sæson tre er der skildring af en fest i fuld gang med heteroseksuelle overfor de andre drenge at han kan score en pige, hvor resten af sæsonen handler om Isaks gryende erkendelse af forelskelse i Even. I sæson 4 er det protagonisten Sana som sidder i en bus, mens en række billeder ultrakort fortæller om politiske nyhedsstrøm fx Donald Trump og krigsscenarier, men Sana betragter også et par fitness-drenge som hun ser på hinanden. Pludselig afbrydes Sana dog i sin betragten af lyden af sin 'bede-alarm' på mobilen (Fig. 3-4). På den måde skildrer konfliktyldte forhold mellem sin forelskelse/seksualitet og hendes muslimske religion ganske tydeligt. Fælles for alle udpeger hvem af karaktererne som er protagonist og giver en introduktion til problematikken i den specifikke sæson. De andre sekundære karakterer udenom protagonisten kommer også andre temaer i spil som både anoreksi og racisme.

Figur 3: Introsekvens til sæson 4: Sana betragter drengene som viser kroppe i sikkerhed fra bussen. Men afbrydes kort efter af (SKAM NRK).

Figur 4: Splittelsen mellem det åndelige og det kropslige er slået an (SKAM NRK).

# SKAM som føljeton – med multi-protagonist-struktur og sk alignment

I SKAM er der således i hver sæson én protagonist hvis handlingstråd afsluttes: I Smiths sympatistruktur br karakterisere, hvordan vi via den audiovisuelle fortælling får tildelt mere adgang til nogle karakterers handli har typisk alignment med protagonisten som er den karakter vi primært følger og som fortællingen derfor læ potentielt skaber allegiance (Smith 1995). Det særlige ved både fx *The Wire* (2002-2008) og SKAM er at fort sæson til sæson og dermed knyttes seriefortællingen sammen som en multi-protagonistfortælling (Azcona finder protagonisten Eva i sæson 1 gennem venskaber frem til et stærkere selvværd. Det lykkes hende at bli hun slår op med kæresten Jonas for at finde sig selv. Protagonisten Noora finder i sæson 2 ud af – via veni den hævnpornotrussel og finder også sammen med kæresten William igen (fig. 5-6). I sæson 3 springer Isal gennem venskabsgruppen, at udvise tolerance overfor Even's manio-depressivitet. Ligesom Sana i sæson 4 religion som hun er glad for og det sker også via veninderne.

Figur 5: Eva har vi alignment med i sæson 1... (SKAM NRK).

Figur 6: ... mens det i stedet er Noora i sæson 2 (SKAM NRK).

I første afsnit af sæson 1 mobber Jonas og vennen Isak i al gemytlighed Eva i skolegården med at hun ikke en pige gruppe (deriblandt Evas tidligere veninde Ingrid) forbi og ignorerer meget tydeligt ethvert kendskab t konflikt: Jonas' mangel på opbakning til Eva og veninden Ingrids afvisning. Betydningen af Ingrids afvisning da hun går forbi og Evas opmærksomhed fokuseres på Ingrid (og ikke Jonas og Isak som snakker videre). I slowmotion og på den måde forstærkes Eva's subjektive oplevelse: Slowmotion viser intensiteten for Eva (u

den konkrete ensomhed manifesteres da Eva efterlades solo i en tom skolegård – vist i et totalbillede.

Vi får dermed tildelt alignment med Evas subjektive oplevelse af Ingrids afvisning og ser hendes isolation. F af sæson 1 mulighed for at vi potentielt skaber allegiance med Eva, dvs. det er hende vi holder med. Senere begynder at tale med Ingrid i baren, da Ingrid kalder hende en 'slut' og går sin vej. Eva taber ansigt og fordi v hendes ensomhed både i skolen og på værelset inviteres vi til at danne allegiance – at holde med hende. De forstår baggrunden for bruddet med Ingrid: Ingrid er sur på Eva, fordi Jonas oprindeligt var hendes kæreste

Figur 7: Eva lytter ikke til hvad Jonas siger, men har fokus på Ingrid, som til gengæld ignorerer Eva og har fået en ny veninde.

Figur 8: Det viser sig at Ingrid og Eva har en fortid som tætte veninder, og deres brud får afgørende indflydelse på hvordan Eva

Den 'narrative enigma' som Mittell kalder en series indledende gåde (Mittell 2015) handler om Eva's ensomhed og hvad er problemet med Ingrid? Det bliver besvaret i slutningen af sæsonen, hvor Eva tager ansvar for sin egen skyld slår op med kæresten Jonas. Karakteren Eva bliver først præsenteret i afsnit 1 som en ungdommelig transformation som fører til at hun til sidst besidder en større modenhed og indsigt. Og derfor skifter hun kan fortælles en ny udviklingshistorie. Roberta Pearson argumenterer for at der typisk i tv-serier ikke er den dybde men i stedet er det dybde i form af den akkumulerede karakter (Pearson 2007: 55-56). I SKAM derimod er det dybden og det kan lade sig gøre, fordi det er fire forskellige karakterer i hver sin sæson. Men hvor Eva udvikler sig i udviklingen' for hende i de følgende sæsoner, fordi hun nu er reduceret til bi-person. I sæson 2 hvor kærligheden er centrum og de efter lang tids tilløb kysser i et emotionelt klimaks, er Eva blot en baggrundsfigur som har drømt om Noora vi får tildelt alignment med og er tættest på. Alignment-strukturen betyder at SKAM kombinerer afslutning af sæsonplan, med akkumuleret viden om karaktererne i løbet af hele serien på tværs af sæsoner. I flere af de analyser i *Complex TV* (2015) er karakterer hvis moralske ståsted er tvivlsomt: Det er seriemorderen Dexter men også den korrupte politiker Frank Underwood. Hverken Eva, Noora, Isak eller Sana er rendyrkede anti-hjalter. Men alle fire karakterer befinder sig ved sæsonstart i en grænsesituation som er uholdbar for dem, og de føler sig stolte af i deres iver for at forandre tingenes tilstand eller fordi de er usikre. Men i alle fire sæsoner er der en

## Operationel æstetik – stilistisk mønsterbrud

Operationel æstetik er Mittells begreb for en slags spektakulære momenter der skiller sig ud fra det etablerede men som nydes af tilskueren fordi fortællingen tilføjes nuancer (Mittell 2015: 41ff). Det kan være et af afsnitene handlingen atypisk kun finder sted i crystal meth-kogieret i kælderen (Mittell 2015: 46). Men i SKAM er der både på sekvens-niveau: På afsnit-niveau er hytteturten i påsken i sæson 2 det eneste eksempel, hvor et afsnit omkring gymnasiet i Oslo og dermed får en karakter af et kammerespil. Afsnittet fortælles både på en anden måde der lægges op til at der muligvis er tale om et skift til en fantasy/horror genre-fortælling med ouija-brættet og sig dog at den Todorovske tøven afvises, da det er Sana og Chris som har slået sig sammen for at lave film. Afsnittet overholder dermed tv-drama-genren – fordi der viser sig at der ikke er tale om et genreskift, men et brud på tv-seriens stilniveau og i SKAM er det især tydeligt i enkeltstående sekvenser som fx den ironiske møde



både selviscenesættelse og fascination af det modsatte køn.

Figur 9: Operationel æstetik: Pigernes hyttetur bryder seriens stilniveau – hvor ouija-brættet har en central funktion (SKAM NRI)

Et eksempel på den operationelle æstetik er disse slowmotion-sekvenser som flere gange fungerer som en "looked-at-ness". Laura Mulveys feministiske filmteorier og hendes begreb om "to-be-looked-at-ness" betegner typisk en kvinde for et mandligt beskuende blik. Sekvensen hvor kvinden iscenesættes har indklip af reaktioner, handlingen går i stå, for at give plads til beundring (Mulvey 1975). Det muntre i *SKAM* er, at det er begge kør der iscenesættes – i slowmotion, med ekstra-diegetisk musik og bortfald af reallyd. Det er også en pointe at de har en humoristisk distance. Et eksempel i sæson 1 er da pigerne ser William i skolegården – skolens cool fyr – musik begynder og sangteksten nævner 'the beast' og vi ser reaktions-skud af de måbende tavse piger, som deres blikke (fig. 10-11).

Figur 10: "To-be-looked-at-ness": Eva ved ikke hvem William er og Vilde peger ham ud (SKAM NRK).

Figur 11: Reallyden falder bort, musikken sætter ind og slowmotion fastholder Williams coolness. (SKAM NRK).

Det samme sker, men med modsat fortegn, da drengene kigger på danse-pigerne til en audition i sæson 3: I slowmotion-montage med nærbilleder, der lægges klassisk klavermusik ind over (igen bortfald af reallyd), og blikke som vi ser. Bortset fra Isak som ser lidt skeptisk ud og ikke finder pigernes dans pirrende (sæson 3 har homoseksualitet). Det er fortalt med humor, fordi der dvæles både ved William og de dansende piger, men drengegruppens betagede blikke, bortset fra Isak. På den måde tilføjes sekvenserne et refleksivt humoristisk overdrevne iscenesættelse i slowmotion og af betragterne som tydeligvis er helt solgt (både drengene i den operationelle æstetiks funktion at gøre os opmærksomme på iscenesættelsen og at invitere os til ironi).

## Når intertekstualiteten fortæller – inden for diegesen

Intertekstualitet i *SKAM* fungerer primært som eksplicite referencer der både kan være karakter-informerende og kan have en narrativ funktion med set-up og pay-off (Haastrup 2010, Genette 1982, Eco 1981). De intertekstuelle sammenligninger Nooras hemmelighedskræmmeri (fordi Noora ikke fortæller Vilde om sit forhold til William) med amerikanske tv-serie *Gossip Girl* (2007-2012) som en komparativ karakteristik af en tv-serie de begge kender, overklasse-unge i New York og sladder og hemmeligheder spiller en central rolle.

Referencer til tv-shows og tv-serier bruges også som handlings-anvisende (Haastrup 2014), som da Eva ser computeren, hvor han rådgiver en kvinde der har ladet sig bedrage og at hun nu må gribe til handling: "This is it", og, fortsætter Dr. Phil, så må hun vise at hun ikke længere er et offer. Eva tager derpå alligevel afsted til fest som kaldte hende en 'slut'. Selvom Evas projekt – at få sin veninde tilbage – bliver skudt ned med det samme, psykologien alligevel startskuddet til en række nye venskaber for det er til denne fest at Eva møder Noora, Veninder. Handlingsanvisninger bliver Noora også inspireret af fra advokatserien *Suits* (2011-), hvor hun finder William for Wilhelm som en form for magtspil (Fig. 12). Serien *Suits* handler om et advokatfirma og deres relationer. Nooras relation til William handler det om forelskelse og i høj grad om magt. En kamp mellem to stærke personer i klogeste i selskabet. Så på den måde fortæller referencen om hvilken slags tv-serier den begavede Noora sætter op til deres indbyrdes magtkamp og forelskelse.

Figur 12: Noora fortæller Eva om at hun har fået inspiration fra advokat-serien *Suits* til sit magtspil med William (som anes i baggrunden).

I to centrale sekvenser inddrages intertekstuelle referencer til velkendte fortællinger – *Romeo og Julie* og *Et kort eventyr* – som spiller en central rolle som intertekst i sæson 3 og får en fortællende funktion, fordi vi i løbet af sæson 3 har set flere

filmatisering *Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996): Det begynder med, at Isak er blevet interesseret i Even og Even som fortæller om sin yndlingsinstruktør Baz Luhrmann og hans 'episke kærlighedshistorier'. Isak går s *Shakespeare's Romeo + Juliet* på sin computer og det vises som et direkte citat (Haastrup 2010). Interesser episk kærlighedshistorie bliver et handlingsmæssigt set-up for Isak og Evens forhold, fordi det som bekendt Verona. Langt senere, efter Even og Isak har fundet sammen, vælger Isak at bryde kontakten, fordi Even er r erfaringer med sin psykisk syge mor. Men da Isak sidder i kirken med sine forældre, efter bruddet med Even musikken toner frem og solosangen begynder indledes en flash-back-montage hvor Isak tænker på Even og romancen mellem de to. Men her inkluderes også et flash-klip fra filmen *Shakespeare's Romeo + Juliet*, hvor en sms fra Even som erklærer Isak sin kærlighed og samtidig sin forståelse for, at de ikke kan ses mere. Da jule-sangen fortsætter som et højstemt ekstradiegetisk lydspor, mens Isak leder efter Even. Til sidst mødes Isak siger til Even: "Du er ikke alene" og de krammer. Det forventede pay-off på Romeo og Julie-fiktionen ble kærlighedshistorien lykkeligt.

Et andet intertekstuel set-up er også brugen af Ibsens drama *Et dukkehjem* (1879) i sæson 2 som Noora og bogen på Nooras reol. William tager bogen frem og spørger samtidig Noora hvorfor der er to o'er i hendes n hende med dramaets heltinde (som også hedder Nora). Det kan ses som et set-up til sæson 3, hvor Noora f til Oslo, ligesom Nora som bekendt forlader Thorvald i *Et dukkehjem*. Men i sæson 3 er Noora ikke længere i det måske ikke går så godt med William. Men der gives ikke en egentlig forklaring før et stykke hen i sæson forlod William og ikke har haft kontakt med ham siden. Forklaringen viser sig at være, at Noora valgte ikke a sagen), fordi hun ikke kunne se Niko i øjnene, og derfor blev sagen blev henlagt. På den måde er der en par forlader deres mænd, men det er ikke af de samme årsager og Noora og William finder sammen igen til sid

Figur 13: Noora læser Ibsens *Et Dukkehjem* sammen med William, og de bliver et set-up for sæson 3, hvor Noora forlader William

Samlet set fungerer de intertekstuelle referencer både som en del af den narrative struktur med set-up og p *Julie* og *Et Dukkehjem*, handlingsanvisende som *Dr. Phil* og *Suits* og komparativt karakteriserende som *Gos* hvordan karaktererne naturligt inddrager mediekulturen som fælles kulturel referenceramme både indenfor

## SKAM – en eksistentiel seriefortælling

SKAM er en kompleks tv-serie som etablerer en klar mytologi om unges dannelse og identitet i sit føljeton-format som rammesættes i hver intro-montagesekvens. Men serien har også flere karakterbårne under-temaer om og religion. Den skiftende alignment-struktur, hvor vi får en ny protagonist hver sæson betyder at vi 'komme 'flade' karakterer viser sig at være 'runde' og nuancerede. Alle fire protagonister viser sig at være tvivlende og en grænsesituation og kommer transformeret ud på den anden side. På den måde plæderer serien også for at give folk en chance til, fordi man ikke ved hvad de kæmper med, før man har lært dem at kende. Den operat kombination af tekstuelle strategier i særafsnit (hytteturen) eller humoristisk leg med iscenesættelse af kørt Intertekstuelle referencer bruges derimod som en del af fortællingens nutidige skildring af ungdomskulture og pay-off, *Shakespeare's Romeo + Juliet* og *Et Dukkehjem*, og kan være handlingsanvisende referencer som som kompleks tv-serie i den tredje guldalder, hvor kompleksitet i narrativ og karakterskildring er blevet mere serielle alignment-struktur som er tydeligt inspireret af den samfundskritiske *The Wire*, mens den klare mor konfliktløsningsmodellen som vi kender den fra 1990'ernes *Beverly Hills 90210*. Modsat mange af de nye ar *Bad* og *Mad Men* er der i SKAM fokus på kvinder i tre sæsoner og en homoseksuel mand, men alle fire prota underdogs som til slut får succes med deres projekt. Snarere kan SKAM ses som inspireret af så forskellige der har kvindelige protagonister der også skal kæmpe mod stereotyper og kønsbestemte forventninger. I SKAM protagonister en transformerende udvikling, samtidig med at de skildres i dybden. Refleksiviteten udfoldes og intertekstualiteten der bidrager til at nuancere karaktertegningen og placerer SKAM i en genkendelig med eksempel på en kompleks tv-serie på trods af en happy end.

\* \* \*

## Fakta

### Film

- SKAM sæson 1-4, 2015-17, skabt af Julie Andem, NRK.

### Litteratur

- Azcona, Maria del Mar (2010): *The Multiprotagonist Film*. London: Wiley Blackwell.
- Eco, Umberto (1981): "Fornylse i det serielle." In: *Om spejle og andre forunderlige fænomener*. København
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes – La Littérature au second degré*. Paris: Édition de Seuil.
- Haastrup, Helle Kannik (2014): "Storytelling Intertextuality". In: *Film International*, Vol. 12, Issue 1, Intellect
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence Culture*. New York: New York University Press.
- Lotz, Amanda (2015): *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- Mittell, Jason (2015): *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.
- Mulvey, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema." In: *Screen*, 16 (3).
- Nelson, Robin (2007): *State of Play. Contemporary 'high-end' TV drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Pearson, Roberta (2007): "Anatomising Gil Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character." In: *Microscope*. (Michael Allen (red.)). London: I.B. Taurus.
- Sconce, Jeffrey (2004): "'What if': Charting television's new textual boundaries" in: *Television after TV*. London: Duke University Press.
- Thompson, Robert J. (1996): *Television's Second Golden Age*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Smith, Murray (1995): *Engaging characters*. Oxford: Oxford University Press.
- Sundet, Vilde Schanke (2017): "Det er bare du som kan føle det du føler". In: *16:9 filmtidsskrift*.

Helle Kannik Haastrup

Helle Kannik Haastrup, Lektor, ph.d. i medievidenskab ved Institut for Nordiske Studier, Københavns Universitet.

---